Au cinéma en 2019

El Òtro Cristobal

un film d'Armand Gatti

Séléction Officielle
Festival de Cannes 1963



CONTACT PRESSE
Manuel Attali
tél. 01 43 48 61 49
mail : ed@eddistribution.com
Retrouvez toute notre actualité : **www.eddistribution.com**

El otro Cristóbal est un film injustement méconnu, à la genèse complexe. Après une première expérience remarquée en tant que cinéaste (L'Enclos, 1960), Gatti est invité par Castro, sur une recommandation de Joris Ivens et d'Ernesto Guevara (rencontré en 1954 lors d'un reportage sur la guerre civile au Guatemala), afin de réaliser un film qui doit représenter Cuba au Festival de Cannes en 1963. Le tournage se déroule à partir de novembre 1962, en pleine crise des fusées, alors que l'île est depuis peu soumise à un blocus qui transforme le moindre problème technique ou matériel en difficulté insurmontable. Une fois le tournage terminé et après une série de tiraillements, la durée initiale de cinq heures est ramenée sur recommandation de l'ICAIC (Instituto Cubano de Arte y Industrias Cinematographicas) à un format d'une heure quarante, jugée plus «présentable». Lors de la compétition cannoise survient une brouille entre le producteur cubain (ICAIC) et le producteur français Adam Ulrych: ce dernier réclame la saisie de la copie par la justice et s'oppose à toute distribution en France pendant une trentaine d'années. Après une unique projection au Festival de Cannes, la diffusion de ce film restera confidentielle.

Cristóbal est pourtant un film singulier qui mérite d'être redécouvert. Alliant ambition avant-gardiste et métissage culturel, il est l'un des rares exemples de collaboration entre techniciens cubains et français. En ce sens, il constitue un témoignage important sur l'internationalisme des artistes français au cours des années 60. De même que les films cubains de Chris Marker (*Cuba si !* 1961, censuré jusqu'en 1963), et d'Agnès Varda (*Salut les Cubains*, 1962), *Cristóbal* semble témoigner d'une redéfinition de l'engagement artistique. (...)

Parmi les films et les textes issus de ces voyages, *Cristóbal* manifeste le souci d'une intervention engagée, mais aussi le désir de la part de l'auteur de préserver son intégrité intellectuelle, morale et politique, ainsi que son imaginaire propre. Les films étrangers réalisés à Cuba sont généralement des documentaires militants (Joris Ivens et Roman Karmen) ou subjectifs (les « points de vue documentés », selon une expression de Jean Vigo revendiquée par Marker et Varda). Quant à *Soy Cuba* du cinéaste soviétique Mikhaïl Kalatozov, il relève de la fiction historique et se caractérise par la convocation d'événements historiquement attestés par le biais de personnages imaginaires. D'emblée, Gatti prend un chemin singulier : *Cristóbal* apparaît comme une allégorie politique dont le sens reste ouvert : que devient la réalité politique quand elle est vue à travers le prisme d'une fiction qui se développe sur le registre du merveilleux ?

(extraits du texte de Sylvain Dreyer *El Otro Cristóbal, les hommes à la conquête du ciel* paru en 2011 dans le n°2 des Cahiers Armand Gatti.)



SYNOPSIS

Une tentative de résumé, forcément hasardeuse tant le film frappe par son inventivité narrative, montre que cette allégorie n'a rien d'un récit à clé et qu'elle ne sacrifie nullement les puissances de la fable. Au début, le dictateur Anastasio, qui contrôle une île imaginaire, est chassé par un coup d'État organisé par l'archange Gabriel. Anastasio meurt et part à la conquête du ciel afin de rétablir son pouvoir sur terre. Cristóbal , un prisonnier qui vient d'être libéré pour devenir le nouveau chef de l'île, est alors contraint de fuir dans la jungle. Il se fixe au village de Tecunuman où il organise une révolte contre Anastasio et les représentants des compagnies nord-américaines. Il est secondé par la Vierge, un personnage mystérieux incarnant l'idéalité et la pureté. Anastasio décide de bombarder Tecunuman à coup d'étoiles, puis de submerger le village sous un déluge, provoquant la mort de la Vierge. Les rebelles se lancent alors à l'assaut du ciel, dans un combat carnavalesque. Après la victoire, Cristóbal est empaillé et nommé Perroquet géant, mais son séjour céleste l'ennuie et il décide de retourner sur terre avec un enfant, fruit de ses amours avec la Vierge. La frontière entre le ciel et la terre finit par s'abolir.

(in Sylvain Dreyer *El Otro Cristóbal, les hommes à la conquête du ciel.*)

ARMAND GATTI (1924–2017)

Dante Sauveur Gatti, dit Armand Gatti, né le 26 janvier 1924 à Monaco et mort le 6 avril 2017 à Saint-Mandé, est un journaliste, poète, écrivain, dramaturge, metteur en scène, scénariste et réalisateur libertaire français.
Engagé dans la Résistance à partir de 1942, il est arrêté en 1943. Il parvient à s'échapper d'un camp de travail en Allemagne où il avait été envoyé et s'engage en 1944 dans l'armée de l'air, le Special Air Service (SAS). Il participe à la libération de la France comme parachutiste. Devenu reporter après la guerre, il rend compte des luttes ouvrières menées en France et des massacres de paysans indigènes par la dictature militaire au Guatemala. Armand Gatti obtient le Prix Albert-Londres en 1954.
Par la suite, il tourne plusieurs films, dont l'un, *L'Enclos*, est primé en 1961 à Cannes, et se concentre sur l'écriture de pièces de théâtre. Il doit pourtant faire face à la censure qui frappe plusieurs de ses œuvres sur décision du gouvernement gaulliste, en raison de leurs caractères politiques.

INTERVIEW

Extraits tirés d'un entretien avec Armand Gatti, Jean Bouise, Michaud et Hubert Montloup, publiée dans le n°6/7 de la revue Miroir du cinéma.

GATTI. – Ce film s'est fait dans des circonstances exceptionnelles, il s'est fait à la confiance. Habituellement, quel que soit le producteur ou le pays avec lequel on fait un film, on débat d'abord longuement sur les modalités, on fait ensuite un synopsis, on en discute, après quoi on décide si on tourne le film ou pas.



A Cuba c'était différent. L'I.C.A.I.C. m'a proposé de faire un film et j'ai accepté. Et tout de suite, sans qu'il y ait le moindre scénario, la moindre idée, le film est devenu une chose concrète. C'est parti d'une confiance totale : confiance qui pour nous créait une énorme responsabilité. Il fallait essayer d'être à la hauteur de cette circonstance exceptionnelle présidant à la naissance d'un film.

Pourquoi Cuba ? Pour nous, qui n'avons pas connu la révolution de 1917 et qui étions trop jeunes à la guerre d'Espagne, c'était une occasion rare d'être plongés dans une révolution où nous pouvions apporter notre petite participation.

C'est dans ce sens-là que nous avons fait le film.

Arrivé là-bas, j'ai pris contact avec Cuba et essayé de voir ce que je pouvais faire. Il existait différentes possibilités. Le réalisme, la révolution, l'épisode quotidien, etc. Il nous a paru trop touristique d'entrer dans des événements auxquels aucun cordon ombilical ne nous liait. Nous n'avions que des liens de sympathie insuffisants pour nous intégrer à une réalité très riche et prétendre la restituer. Après avoir pris connaissance des conditions de travail, c'est-à-dire d'une liberté totale qui allait s'épanouir au fur et à mesure de l'élaboration du scénario, du découpage, du tournage, brusquement nos ambitions sont devenues très grandes et nous avons essayé de mettre en pratique nos idées esthétiques et politiques sur le cinéma.

Nous sommes partis d'une réalité qui, a priori, transcendait l'image quotidienne, d'un état d'esprit cubain qui ressort de la démystification, de la plaisanterie, enrobé dans un langage naïf mais très profond. Et aussi de l'instinct poétique dû au mélange espagnol, noir, saupoudré de chinois et beaucoup plus loin d'un pré-colombien qui n'est plus guère qu'un souvenir mais demeure néanmoins présent.

Sur ces bases, nous avons tenté de construire une épopée susceptible d'exprimer Cuba à l'heure actuelle.

Nous avons discuté avec l'I.C.A.I.C. et tout de suite l'idée du scénario a eu de chauds défenseurs et des détracteurs. Le débat a débordé le cadre de l'I.C.A.I.C. pour atteindre le

plan gouvernemental. Chacun s'est intéressé au projet. Le résultat se résume ainsi : 'Du moment qu'on t'a fait confiance, peu importent les discussions, tu peux en tenir compte ou pas, tu fais ce tu veux. On t'a fait crédit et tu fais le film. Même si tout le monde était contre, tu le ferais quand même.'

La brigade des volontaires

Ainsi est né Cristóbal. L'idée de départ, c'était un matelot qui découvre Cuba aujourd'hui comme Christophe Colomb avait fait un demi-siècle auparavant. J'avais longtemps pensé à un noir pour ce rôle, puis les choses ont changé, et j'ai fait du Noir un parallèle avec Cristóbal pour avoir un effet sous-jacent d'une espèce de Don Quichotte et Sancho Pança cubains.

Il fallait alors constituer une équipe. Les problèmes techniques paraissaient assez effrayants, étant donnée la dimension que je voulais donner au film. Un auteur craint souvent de se voir trahi par des considérations techniques. D'autant que d'énormes difficultés matérielles se présentaient. Et peu à peu s'est imposée à nous la notion d'une sorte de « brigade ».

Après la Révolution de 17, des brigades de savants, de constructeurs étaient partis en U.R.S.S. pour aider à l'édification du socialisme. Les brigades internationales étaient allées combattre en Espagne. Nous avons pensé à constituer sur un plan très modeste une brigade internationale de cinéma qui réaliserait ce film et apporterait dans le domaine de l'art l'expression d'une solidarité internationale sur les événements qui nous préoccupent.

L'acteur auquel j'avais tout de suite pensé d'après le souvenir que j'en avais quand il interprétait Auguste Geai à Villeurbanne chez Planchon, c'est Jean Bouise. Je lui ai adressé un télégramme et Bouise a répondu d'accord sans demander la moindre explication.

Il en fut de même pour l'assistant, le décorateur, la scripte, l'ingénieur du son : Michaud, Monloup, Maite Morand, Christian Hackfill sont partis dès que je leur ai demandé.

Ainsi est née, à partir des volontaires qui en constituèrent le noyau, une brigade qui s'est renforcée avec les Cubains venus s'y intégrer. L'I.C.A.I.C. forma de son côté l'équipe image et nous avons démarré Cristóbal. (...)

Le ciel et le dictateur

J'ai commencé le film à la mort d'un dictateur. Qu'est-ce qu'il devenait après ? Selon l'imagerie en cours il va au ciel. Qu'est-ce que le ciel ? Un monde très analogue au nôtre, peuplé de personnages issus de la terre. Le ciel est une construction des peuples de la terre. Une fuite devant la réalité. Et ce n'est qu'à travers cette fuite, que des coups d'état sont possibles. Le dictateur mort devient donc nécessairement Dieu le père. Au départ, c'est la réalité même qui m'a poussé. Il pouvait aller au ciel et c'était fini, mais la réalité politique que de Cuba m'a imposé le coup d'état de type poétique pour être davantage dans la réalité.

En effet en créant un climat politique, en jouant sur la mythologie cubaine, nous ne

nous sommes pas départis un seul instant de la réalité. *Cristóbal* est un film politique traité non sur le plan de l'immanence mais de la transcendance. Il s'agit de montrer que le socialisme n'est pas une source de délectation morose, le socialisme apporte la joie d'exister, inspire l'invention, secrète la poésie, le sens de l'épopée.
C'était notre but et Cuba l'a compris. Peut-être ceux qui trouvent le film trop « Riche » sont-ils ceux qui ne savent rien de Cuba.

MOULOUP. – Donc il fallait donner vie à ce ciel.
La réalisation des maquettes et des plans a pris un mois et demi. Au départ on avait prévu les décors du ciel et de la terre, mais nous avons tourné sur terre en décors naturels. Il nous restait à inventer le ciel des villageois de Tecunuman. Les cinq parties du ciel couvraient douze cents mètres carrés. Il devait être un produit de leur imagination, le fruit de leur merveilleux.

Le ciel dépotoir
MOULOUP. – Mais, vu de près, il était absolument décevant, vieux, usé, fabriqué, fait de choses tout à fait ordinaires et quotidiennes. Il n'y avait rien à tirer de ce ciel. Il fallait qu'on ait qu'une envie : retourner sur la terre.
Aussi tous les matériaux utilisés sont-ils quelconques, en insistant sur le côté déchet, détritus, bout de carton, bref une espèce de dépotoir. Le ciel est pavé non de bonnes intentions mais d'ossements véritables, de squelettes d'animaux, de grillages, de cordes, de morceaux de toile, de bouts de fer consistants. Pas de mystère, pas de magie, pas d'éléments gratuits.

GATTI. – La nécessité cinématographique voulait que tout le matériel soit utilisable dans tous les sens, que la caméra puisse tourner librement autour de n'importe quel élément de décor.
Ainsi est né un matériel entièrement mobile, qui a pris sa propre logique, une géométrie faite de sphères dans des sphères.
Une idée de mise en scène était reprise par le décorateur qui l'enrichissait, l'interprétait. Cette interprétation elle-même ouvrait de nouveaux horizons à la mise en scène, et peu à peu naquit ce ciel fait de déchets de l'expérience quotidienne.
Et, lorsque nous avons lancé l'assaut contre le ciel, nous n'avons pas eu besoin d'inventer des fusées, il nous a suffi d'utiliser pour cette conquête les instruments de chaque jour des villageois. Nous sommes restés dans les limites et les possibilités du quotidien. Le merveilleux est issu du quotidien et l'intérêt de cette rencontre fit que le blocus, les difficultés matérielles, les alertes ont certes créé des difficultés mais jamais d'impossibilité. Parce que l'idée pouvait toujours être transposée en fonction des éléments dont nous disposions. (...)

La réalisation

GATTI. – Le tournage a été facile dans la mesure où personne n'est venu dire quoi que ce soit, mais difficile du fait que Cuba était une tranchée, un peuple armé.

Un tranchée à 80 milles de l'impérialisme, dans ce blocus qui allait s'intensifiant. Au sein de ce peuple armé, nous nous trouvions en train de faire un film à humour, quelquefois à gags, et c'était un peu paradoxal.

En dehors de l'ambiance, il y avait d'énormes difficultés qu'il est inutile de cacher. L'I.C.A.I.C. n'a que trois ans d'existence et il manque des tas de choses. Si une lampe claque, elle est irremplaçable, donc plus de projecteur. Il reste à inventer la formule de remplacement.

Par rapport au scénario écrit, il a fallu en tourner un autre imposé par les nécessités.



Trois plans sur cinq ont été repensés au dernier moment sous le poids des circonstances, parfois tragiques et qui mettaient en péril l'existence même du film. Il a fallu tout le temps s'adapter et tirer profit des obstacles eux-mêmes.

L'armée avec nous

Le producteur avait 24 ans, c'était son premier film. Il n'était pas question pour lui que le film puisse ne pas s'accomplir. Il mobilisait l'armée à notre service.

Nos contacts avec l'armée ont été formidables. Nous nous sommes chaque fois trouvés devant des garçons qui avaient une remarquable intelligence de notre travail.

Nous leur expliquions le film en général et ensuite les séquences à tourner. Ils discutaient entre eux, posaient des questions. Puis les responsables réunissaient tout le monde et leur disaient : « Voilà, ce film est une œuvre de la Révolution, vous êtes une force révolutionnaire, vous devez la mettre à la disposition du film. » (...)

L'adhésion des travailleurs cubains

GATTI. – Au départ les ouvriers regardaient d'un œil un peu inquiet tous ces décors, se demandant à quoi ils pouvaient bien servir. On sentait un certain manque d'adhésion, ils faisaient leur travail, sans plus. Alors on a eu l'idée de les amener par groupes voir les rushes. C'était risqué parce que, s'ils ne voyaient déjà pas à quoi correspondait le décor, le choc des images de travail risquait d'occasionner des réactions qui nous auraient séparés davantage. (…)

MOULOUP. – Dans cette atmosphère où l'on touchait toujours à l'impossible, où chaque plan pesait, où, quand il manquait telle ou telle chose, il n'était pas question de la trouver mais de la remplacer par autre chose, nous nous sommes sentis en présence, à partir du moment où ils ont vu le résultat de leur travail, d'une adhésion et d'une participation qui n'ont cessé de grandir jusqu'à la fin.
Dans cette évolution, la première difficulté à surmonter pour Bouise et moi fut la langue. La seconde la constante remise en question du travail prévu. Un plan avec x mètres de bois, x mètres de plâtre devenait inévitablement un plan avec x mètres de carton, x mètres de fil. Pourquoi demander aujourd'hui du bois et du plâtre alors que tout pourra se faire demain d'une autre manière ? Les choses ne sont pas si simples. Il nous arrivait d'insister jusqu'à l'extrême limite pour obtenir tel mode de préparation qui nous semblait indispensable, irremplaçable dans l'instant. Mais comme le matériau manquait, il fallait bien trouver une solution.

GATTI. – Les travailleurs de Cubanacan, peu à peu, pénétraient dans une entreprise surprenante par ses dimensions, assimilaient cette perpétuelle gymnastique d'invention et de remplacement à laquelle nous les obligions parce que nous y étions nous-mêmes contraints. Bientôt il fonçaient dedans et nous apportaient des solutions d'une ingéniosité rare auxquelles aucun d'entre nous n'avait songé. (…)

Il y a eu des moments dramatiques. Parfois, nous avons travaillé 36 heures d'affilée. Un soir, à la 24ème heure, le caméraman, l'appareil attaché autour de la poitrine, devait suivre une action qui l'obligeait à panoramiquer à 360 degrés. La neige tombait et, faute de polystyrène, nous avions semé du plâtre. Après plusieurs répétitions, on tourne et Charvein est resté trois minutes sans respirer. A la fin du plan on a entendu un grand bruit : il était tombé évanoui. Tout le monde se précipite et l'ingénieur du son dégringole d'une hauteur de dix mètres à travers le décor de la sphère. Il n'a rien eu. Quant à Charvein, il était tombé sans lâcher sa caméra qu'il protégeait encore, évanoui. La fin du film a été exaltante. Les trente jours prévus pour terminer ont été ramenés à quinze. On travaillait 14, 16, 20 heures par jour et on a terminé un matin à neuf heures après une journée de 28 heures.

Chaleur et curiosité
GATTI. – La réussite consiste à avoir fait rentrer ces changements perpétuels dans l'esprit du film, de l'avoir même amélioré grâce à eux.

JEAN BOUISE. – C'était mon premier film. J'étais aussi mort de peur que Monloup. J'abordais la réalité cubaine en ne sachant que dire Cuba si yanke no, ce qui était un peu juste sur le plan de la communication. Or, l'ensemble de la distribution était composé de Cubains, il a fallu apprendre à les sentir, à les connaître très vite. Il s'est produit un phénomène analogue à la collaboration sans limite des techniciens : les

comédiens sont devenus des amis. J'ai trouvé chez eux une volonté de connaissance, une curiosité et une chaleur qui pour moi constituent le premier aspect, l'aspect immédiat de la réalité cubaine.

Une œuvre commune

Être acteur comporte à mes yeux deux exigences : ne pas se laisser envahir par des préoccupations d'acteur et travailler avec des personnes avec lesquelles on est fondamentalement d'accord. J'arrivai au milieu d'un peuple d'amis. J'ai travaillé tous les jours avec eux. J'ai été acteur, bien sûr, puisque j'ai montré ma tête, mais j'ai réalisé surtout ce que je souhaitais : être un travailleur dans une œuvre commune et non pas une bête curieuse qui arrive sur le plateau au dernier moment. Les conditions premières ont donc été remplies. (...)

Une vérité populaire

GATTI. – On a dit que El Otro Cristóbal était un film délirant. C'est une facilité ! Je préfère traduire délire par liberté, une très grande liberté, la possibilité de libérer toute une série de concepts, d'images, de façons d'être. Lorsque quelque chose se libère, on parle de délire, au sens où le mot devient une forme de censure. Devant une telle tentative, on se dit attention, voilà un torrent, construisons vite une digue, alors on recourt aux mots passe-partout du genre délire et tout rentre dans l'ordre.



FICHE TECHNIQUE

Franco-Cubain - 1963 - Fiction - VOSTF
Durée du film : 1h55
Copyright : Fond de dotation Armand Gatti

Réalisation : Armand Gatti ; Scénario : Armand Gatti, Adam Ulrych ; Interprètes : Jean Bouise, Alden Knight, Bertina Acevedo, Pierre Chaussat, Enrique Medina, Marc Dudicourt, Carlos Ruiz de la Tejera, José Antonio Rodriguez, Eduardo Manet, Agustin Campos, Tertuliano Izaguire, José de la Hoz, Gilda Hernandez, Alfredo Perojo, Georgia Galvez, Armando Borroto, Sandra Mirabal, Cristina Gay, Marcelina de Armas, Fausto Pinelo, Rafael Fabregas, Andrée Castan, Eslinda Nunes, Adrano Rodriguez, Troupe Hermanos Montalvo ; Décors : Hubert Monloup ; Images : Henri Alekan, Jean Charvein, Jean Lallier ; Musique : Gilberto Valdes ; Montage : Julio Montelogo.

«***Toute nouvelle façon de voir qu'on apporte à l'homme, c'est une façon de le libérer. Le but de l'artiste, c'est de réincorporer l'être dans l'homme.»*** **Armand Gatti**

Ce film a été numérisé et restauré par Eclair, avec l'aide du CNC.
La restauration 4k de *El Otro Crisobal* a été effectuée à partir d'éléments retrouvés à Cuba et en France.

En l'absence des négatifs image et son, les éléments intermédiaires conservés par le laboratoire LTC et par l'ICAIC – Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematograficos – ont permis la restauration complète de l'œuvre dans sa version d'origine cubaine.

Dans un souci de conformité au montage et à l'étalonnage d'origine, une copie datant de 1963, année de sa présentation au festival de Cannes, a servi de référence.

ED DISTRIBUTION
238 rue du faubourg Saint-Antoine
75012 Paris / tél. 01.43.48.61.49 / ed@eddistribution.com